

Verflechtungen und Entflechtungen in *Desde que o Samba é Samba* von Paulo Lins

Vinicius Mariano de Carvalho

Einleitung

Die Texte von Paulo Lins, vor allem sein zweites Werk von 2012 *Desde que o Samba é Samba* [Seit der Samba der Samba ist], stellen für die literaturwissenschaftliche Analyse in mehrfacher Hinsicht eine Herausforderung dar. Denn im Leben und Werk des Autors müssen zwei Aspekte berücksichtigt werden, die einander diametral entgegengesetzt sind: Zum einen hat Paulo Lins bisher lediglich zwei Romane in großem zeitlichen Abstand verfasst und stellt somit den Literaturkritiker vor die heikle Aufgabe, ein Schreiben bewerten zu müssen, das im Grunde noch im Werden begriffen ist. Doch andererseits ist *Cidade de Deus* von 1997 (dt. *Die Stadt Gottes*, 2004) eines der am meisten besprochenen, diskutierten und übersetzten Bücher der brasilianischen Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts, das darüber hinaus einem mindestens ebenso bekannten Film als Vorlage diente. Dieser 'Schatten' des Ruhms spielt bei einer näheren Beschäftigung mit dem genannten zweiten Roman von Paulo Lins unbestreitbar eine wichtige Rolle.

Es wäre – mit anderen Worten – wirklich schwierig, *Desde que o Samba é Samba* ohne Einbezug von *Cidade de Deus* zu untersuchen, denn es handelt sich dabei nicht nur um das erste und lange Zeit einzige Werk Paulo Lins'; sein Erstling ist vielmehr auch im Sinne eines 'Analysekorpus' der einzige Text, den man für den Dialog mit *Desde que o Samba é Samba* heranziehen kann. An dieser Stelle sei jedoch angemerkt, dass im Folgenden keine vergleichende Analyse beider Werke unternommen werden soll. Vielmehr möchte ich nach einer möglichen Kontinuität zwischen beiden Texten fragen und mithilfe einiger analytischer Überlegungen zu *Cidade de Deus* eine erhellende Annäherung an *Desde que o Samba é Samba* versuchen.

Fünfzehn Jahre nach dem paradigmatischen Debüt des Verfassers von *Cidade de Deus* und einem anschließenden fünfzehnjährigen literarischen Schweigen erschien Paulo Lins' zweiter fiktionaler Text mit dem Titel *Desde que o Samba é Samba*. Wie sein erster Roman spielt auch dieser in der marginalisierten sozialen Peripherie Rio de Janeiro, allerdings

nicht in einer Favela des ausgehenden 20. Jahrhunderts, sondern im Viertel Estácio de Sá der 1920er Jahre. Vom früheren Text unterscheidet sich dieser Roman auch dadurch, dass nicht die Gewalt das Leitmotiv bildet, sondern die Entstehung des ‘samba carioca’, des Samba aus Rio de Janeiro und der Sambaschulen. Doch wie in *Cidade de Deus* besteht auch in *Desde que o Samba é Samba* die Tendenz, bestimmte Räume der städtischen Geografie mit den Eigenschaften einer literarischen Figur auszustatten.

Neu ist an diesem Roman also die Verortung im Rio de Janeiro der brodelnden 1920er Jahre, jener Zeit, in der sich etablierte, was später zum Markenzeichen des weltbekannten Karnevals von Rio werden sollte: die Sambaschulen mit ihren Kostümen und Karnevalsumzügen. Die Entstehung der ersten Sambaschule, der *Deixa Falar*, und die überwiegend historischen Persönlichkeiten nachempfundenen Figuren des Romans bilden den Kern der erzählerischen Handlung. Außerdem zeichnet Lins, parallel zur Entstehung der Sambaschule, die Herausbildung der Umbanda als neue Religion nach.

Hier zeigt sich bereits die Nähe des Textes zur Tradition des historischen Romans, mit der ich meine Untersuchung beginnen möchte. Darüber hinaus sollen einige narrative Besonderheiten analysiert und der genannte Roman innerhalb der brasilianischen Literatur verortet werden.

Ein historischer Roman?

Der erzählerische Diskurs in *Desde que o Samba é Samba* scheint auf den ersten Blick rund um eine Dreiecksbeziehung konstruiert, doch zielt der Autor nach eigener Aussage auf etwas anderes: Seine Absicht lautet, die Geschichte der *Deixa Falar*, der ersten Sambaschule Rio de Janeiros zu erzählen und die ‘Erfindung’ des Sambas durch deren Gründer.

In Interviews¹ kurz nach Veröffentlichung bejaht Lins die Gattungsfrage nach dem historischen Roman zwar nicht direkt, aber es deutet einiges darauf hin. Doch auch wenn eine Definition des historischen Romans sich komplexer gestalten würde als zunächst angenommen,

¹ Vgl. beispielsweise: ><http://oglobo.globo.com/cultura/desde-que-samba-samba-novo-livro-de-paulo-lins-4512115>< (26.10.2012) oder ><http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/a-voz-do-samba>< (26.10.2012).

möchte ich an dieser Stelle nicht ausführlich darauf eingehen; es mögen vielmehr einige Begriffe mit Blick auf meine weitere Argumentation ausreichen. Carlos Mata Induráin definiert den historischen Roman wie folgt:

To define the historical novel strictly speaking means simply saying that a novelistic action unfolds in the past; its main characters are imaginary, whereas the historical figures and the real facts constitute the secondary element of the story. (Induráin 2009: 1)

Diese Definition lässt sich auch auf *Desde que o Samba é Samba* anwenden, da der Roman vollständig in der Vergangenheit angesiedelt ist, allerdings weicht er bei der Behandlung der Figuren von Induráins Begriffsbestimmung ab. Die Hauptfiguren Brancura, Valdirene und Sodré sind nämlich keine rein fiktionalen Charaktere, vielmehr erscheinen sie an der Seite zahlreicher weiterer Figuren, die ebenfalls historischen Personen nachempfunden sind.

Lins geht das Risiko ein, historische Figuren zu seinen Hauptakteuren zu machen, und schreibt ihnen erfinderisch Wortlaute und Haltungen zu, die in einem fiktionalen Text zwar dank der künstlerischen Freiheit möglich sind, doch angesichts des historiografischen Materials fragwürdig werden. So werden etwa Gerüchte über sexuelle Vorlieben einiger Personen, insbesondere von Ismael Silva und Mário de Andrade, im Text stark herausgearbeitet und beanspruchen auf diese Weise im Erzähldiskurs eine nicht gerechtfertigte Relevanz. Indes dient die Vereindeutigung der homosexuellen Orientierung der genannten Figuren nicht als stützendes narratives Element der historischen Handlung, sondern fungiert eher als ideologischer Stempel aus einer heutigen Perspektive.

Elizabeth Crook hält in ihren "Seven Rules for Writing Historical Fiction" ein weiteres Hilfsmittel für eine Lektüre von *Desde que o Samba é Samba* als historischen Roman bereit. Die erste 'Regel' in dieser 'Anleitung' lautet:

Rule 1: Sweat the Small Stuff.

The authenticity of historical fiction depends on your knowledge and use of historical detail. It is not enough to say a character walked down the street. The reader has to be able to see the street, see the conveyances; he has to smell the smoke from the factories or the sewage in the gutter. If there are street vendors, he has to know what they're selling. This is a new world: the reader can't fathom it unless you give him images. These should be accurate and not recycled from old movies. (Crook 2006: o. S.)

In diesem Sinne liefert Lins raffinierte und präzise Details; insbesondere die Beschreibungen des Rio de Janeiro von einst und des Stadtteils Estácio de Sá und seiner Umgebung mit ihrem Gemisch aus Geräuschen, Geschmäckern und Gerüchen sind im Sinne einer Synästhesie minutiös und sorgfältig ausgearbeitet. So erhalten die Leser/innen einen genauen Einblick in die Bewegung der Figuren und besonders in die Umgebung ihrer Handlungen. Die Beschreibungen der Bars in 'Estácio' bieten ein anschauliches Beispiel für diese alle Sinne umfassenden Szenarien, sie transportieren die Leser/innen geradezu an die Schauplätze:

A noite estava quente, sexta-feira danada no Largo do Estácio: os bares cheios e a movimentação das putas, malandros e trabalhadores era grande. Brancura notou que tinha tempo para tomar uma Paraty antes de pegar no batente. [...] Desceu a São Cláudio, pegou a Maia Lacerda, chegou ao Bar do Apolo, onde estavam Silva, Bastos, Bide, Edgar, Baiaco e Lopes. Acompanhavam em caixa de fósforos, nas garrafas de pinga ou na mesa um novo samba de Silva e Bastos. (Lins 2012: 69)²

Mit der geradezu detailversessenen Sorgfalt eines Wissenschaftlers rekonstruiert Lins die Bilderwelten der Bars, Bordelle, der Umbanda- und Candomblé-Stätten. Für seinen wissenschaftlichen Anspruch spricht nicht nur die folgende Interview-Passage, sondern auch die Tatsache, dass er für die Recherchearbeit im Vorfeld des Romans zwei Assistentinnen verpflichtet hatte:

Além de ouvir samba enquanto escrevia, você fez mais algum tipo de laboratório ou pesquisa? Sim. Eu não sou filho de santo nem iniciado ou médium, mas fui muitas vezes à umbanda, que eu já conhecia desde novo, porque minha mãe freqüentava, para pegar mais detalhes do culto. Conversei com várias entidades em sessões de umbanda e até gravei algumas conversas, coloquei a visão deles no livro, foi um trabalho etnográfico maravilhoso, com ajuda de duas assistentes. Não pesquisei a fundo nenhum livro de umbanda, fiz trabalho de campo. Também fui à zona do baixo meretrício conversar com prostitutas. Li sobre tudo, também. (Revista *Veja*, 31.03.2012)³

2 "Es ging heiß zu an diesem Freitagabend auf dem Largo do Estácio: die Bars waren voll und es wuselte vor Nutten, Herumtreibern und Arbeitern. Brancura merkte, dass er noch Zeit hatte, einen Paraty-Schnaps zu trinken bevor die Arbeit losging. [...] Er ging die Straße São Cláudio hinunter, nahm dann die Maia Lacerda, ging in die Bar do Apolo, wo er Silva, Bastos, Bide, Edgar, Baiaco und Lopes traf. Sie spielten einen neuen Samba von Silva und Bastos, den sie mit Streichholzschachteln, Schnapsflaschen und Tischgetrommel begleiteten."

3 "Haben Sie während des Schreibens auch andere Recherchen unternommen außer Samba zu hören? Ja. Ich bin selbst bei keiner Umbanda-Gruppe, bin kein Initiierter oder gar Medium, aber ich war oft bei Zeremonien dabei, die ich schon seit meiner

Lins' sorgfältige Recherche ist zwar einerseits durchaus bereichernd für den Text, doch wirkt sich andererseits der allzu weitschweifige, detaillierte und fast ein wenig didaktische Duktus des Erzählers (oder anderer Figuren) bisweilen auch kompromittierend für die historische Glaubwürdigkeit des Erzählten aus, z. B. im Falle der Prostituierten Valdirene auf ihrem Weg zur Candomblé-Stätte:

Valdirene gostava do balanço do trem no ir e vir do trabalho, das rodas de samba. Pilares era lugar de vários terreiros de Candomblé, que, assim como a Umbanda, abrigava o samba depois que a polícia parou um pouco de perturbar as religiões de matriz africana. Eles não sabiam direito o que era o samba e o que era de fato Umbanda, Candomblé, jongo, maxixe, não sabiam nada. Não gostavam mesmo era de ver a crioulada reunida, cantando, sambando ou fazendo oração. Tinham raiva da cor da pele, do jeito de ser e estar daqueles herdeiros da escravidão. (Lins 2012: 218–219)⁴

Die eigentliche Erzählung geht in dieser Passage deutlich in einen ethnografischen Diskurs über. Der narrative Fluss wird durch einen allzu sozialwissenschaftlichen Jargon, wie z. B. den Ausdruck "Religionen afrikanischen Ursprungs", durchbrochen. An mehreren Stellen des Romans verwendet der Erzähler diesen professoralen, wissenschaftlichen Tonfall, vor allem bei seinen theoretischen Ausführungen zur Umbanda. Somit liegt der Verdacht nahe, dass der Autor selbst seine Erfahrung mit der Umbanda bzw. den Diskurs der Religionssoziologie und ihrer Aussagen über die afro-brasilianischen Religionen auf die Erzählerstimme überträgt.

Kindheit kannte, weil meine Mutter dort hinging, um genauer zu beobachten, wie so etwas vonstattengeht. Ich habe mich dort auch mit mehreren Priestern unterhalten, einige dieser Gespräche habe ich sogar aufgezeichnet. Ihre Ansichten sind in das Buch eingegangen, es war eine wunderbare ethnografische Arbeit, bei der mich zwei Assistentinnen unterstützt haben. Ich habe mich nicht in irgendwelche Bücher über Umbanda vertieft, sondern Feldforschung betrieben. Auch in das Milieu des horizontalen Gewerbes habe ich mich begeben und mit Prostituierten geredet. Gelesen habe ich natürlich auch."

- 4 "Valdirene gefiel das Schaukeln des Zuges auf dem Weg zur und von der Arbeit oder vom Samba. In Pilares gab es mehrere Candomblé-Stätten, wo genauso wie bei der Umbanda der Samba Teil des Kults wurde, nachdem die Polizei etwas davon abließ, die Religionen afrikanischen Ursprungs zu stören. Sie wussten nicht recht, was Samba war und was Umbanda oder Candomblé bedeuteten, was 'jongo', was 'maxixe', nichts wussten sie. Die Polizisten hatten in Wirklichkeit etwas dagegen, die dunkelhäutige Menge versammelt zu sehen, wie sie sangen, Samba tanzten oder beteten. Die Hautfarbe machte sie wütend, genauso wie alles, was sie und wie es diese Enkel von Sklaven taten."

An einer anderen Stelle bringt der Autor die Sängerin Carmen Miranda zu einer Umbanda-Stätte und entwirft einen Dialog zwischen ihr und dem inkarnierten Geist von Dona Maria Padilha. Diese Unterhaltung ähnelt allerdings mehr einem Experteninterview bei einer anthropologischen Studie als einem Zwiegespräch von Romanfiguren. Carmen Miranda fragt z. B.: “Me diga o que é Umbanda mesmo na essência?” [Sag mir, was ist Umbanda eigentlich?] (Lins 2012: 243). Dona Maria Padilha erwidert darauf:

A Umbanda só fala coisa boa, mesmo quando é ruim, porque nada é por acaso na eternidade. É a reunião de toda espiritualidade que andou por essa terra nas religiões. A junção de tudo, tá tudo mudando, a espiritualidade vai mudando também. Umbanda é uma religião de vanguarda, modernista, que nem o samba. Tá me entendendo? A fila anda. Umbanda é evolução. (Lins 2012: 243)⁵

Dona Maria Padilhas wörtliche Rede, die Worte eines inkarnierten Geistes also, erscheinen in diesem sprachlichen Gestus überaus formelhaft und stark bemüht um spirituelle und philosophische Begrifflichkeiten, was im Zusammenhang des Romans als wenig adäquat oder kontextgerecht auffällt. Paulo Lins’ Bestreben, seinen Text auf eine solide ethnografische und historische Grundlage zu stellen, beeinträchtigt hier deutlich den Erzählfluss. Auch in den weiteren Fragen Carmen Mirandas und in Dona Maria Padilhas Antworten sind deutlich die Spuren eines Interviews zu erkennen, das Lins gewiss eher zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit einem Zeitgenossen als mit dem inkarnierten Geist einer vor hundert Jahren lebenden Figur geführt hat.

Lins konstruiert in der Tat seine ganze Erzählung mit dem Ziel, einen historischen Roman zu verfassen. Doch es gelingt ihm nicht, das Gleichgewicht zwischen Fiktionalität und Historizität zu halten, weil der Text immer wieder durch die übertriebenen Erklärungen seitens der Erzählerinstanz kippt. Anstatt aus dem historischen und dem ethnografischen Material eine formale Rahmung des Romans zu konstruieren, tendiert Lins eher dazu, die historischen Quellen zu analysieren als seine Erzählung auf diese zu stützen. Anstelle einer Rekonstruktion der Vergangenheit interpretiert Lins diese mit Hilfe des zeitgenössischen soziologischen Blicks.

5 “Umbanda sagt nur Gutes, auch wenn es schlecht ist, denn in der Ewigkeit ist nichts zufällig. Es ist die Vereinigung aller Spiritualität aller Religionen der Welt. Die Verbindung von allem, alles verändert sich stetig, die Spiritualität verändert sich auch. Umbanda ist eine Religion der Vorreiter, eine moderne Religion, sogar mehr noch als der Samba. Verstehst du? Die Reihe geht weiter. Umbanda ist Evolution” (Lins 2012: 243).

In den zitierten Interviews versichert der Autor wiederholt, er wolle in seinem Roman die Geschichte des Samba und der Umbanda erzählen und einer bis heute marginalisierten Stimme Gehör verschaffen. Kategorisch unterstreicht er seine sozialen Beweggründe: “Em *Desde que o Samba É Samba*, o foco é a produção cultural de um povo. O que importa no livro é a virada, o samba e a umbanda como questões estruturais, como a força de uma cultura vai de encontro com o preconceito e o racismo” (*Revista Veja*).⁶ Wenn wir nun an dieser Stelle zu Induráin zurückkehren, bestätigt sich der Verdacht, dass *Desde que o Samba é Samba* im Grunde doch kein historischer Roman ist:

[...] the author should not forget that in his work all this historical element is the adjective, and that the noun is the novel. And this is an essential touchstone for deciding whether a particular work is a historical novel or not: its fictional nature, as the final outcome of this mixture of historical and literary elements is not a work of history, but of literature, in other words a work of fiction. (Induráin 2009: 2)

Im ersten Teil meiner Untersuchung bleibt nun die Frage offen, warum Paulo Lins ausgerechnet die Gattung des Romans gewählt hat, wenn es ihm doch um eine Geschichte von Samba und Umbanda geht. Die im Roman kaum hinterfragbaren Aussagen über die Ursprünge von Samba und Umbanda oszillieren auf diese Weise zwischen zwei unvereinbaren Sphären – zwischen der Forderung nach Fiktionalität und einer damit verbundenen Unabhängigkeit von den Quellen einerseits und andererseits dem Anspruch der Historiografie auf Belegbarkeit durch Dokumente.

Die Angst vor den Einflüssen

Betrachtet man den Text *Desde que o Samba é Samba* unter dem Aspekt seines Dialogs mit anderen literarischen Werken, dann wird deutlich, dass Paulo Lins zahlreiche narrative, ästhetische und ideologische Verfahren und Positionen aufgreift, die seit langem in der brasilianischen Literaturtradition verankert sind. Im Folgenden geht es um die Frage, welche dieser ‘Einflüsse’ bei einer Lektüre von Lins’ Text ins Auge fallen und

6 “In *Desde que o Samba É Samba* liegt der Fokus auf der kulturellen Produktion eines Volkes. Das Wichtige in dem Buch ist die Umkehrung, Samba und Umbanda als strukturelle Anliegen, als Kraft einer Kultur, die Vorurteilen und Rassismus entgegentritt.”

warum man nach unserem Dafürhalten bei Paulo Lins von einer ‘anxiety of influence’ sprechen kann. Selbstverständlich ist diese Anspielung auf Harold Blooms frühe Studie an dieser Stelle kein Zufall. Doch scheint uns Blooms heutige Haltung zur Literaturkritik weitaus interessanter als zu jenem Zeitpunkt, als sein bekanntes Werk *The Anxiety of Influence* (1973, dt. *Einflußangst*) erschien. So schreibt Bloom im Vorwort der fünfundzwanzig Jahre später erschienenen zweiten Auflage seines Werks im Jahre 1997, d. h. zur Zeit der Hochkonjunktur der Cultural Studies an den nordamerikanischen Universitäten:

We are now in an era of so-called ‘cultural criticism’, which devalues all imaginative literature, and which particularly demotes and debases Shakespeare. Politicizing literary study has destroyed literary study, and may yet destroy learning itself. Shakespeare has influenced the world far more than it initially influenced Shakespeare. (Bloom 1997: xvi)

Dass auch die Literaturtheorie Moden unterliegt, ist nichts Neues. Heute ist es außerordentlich schwierig, noch einen streng marxistisch argumentierenden Literaturwissenschaftler zu finden, obwohl der Marxismus in den 1970er Jahren noch eine zentrale literaturwissenschaftliche Methode war. Doch macht es stutzig, wenn die literarische Produktion selbst beginnt, sich an einer gerade modischen theoretischen Strömung zu orientieren. Harold Blooms Warnung bezüglich der ‘imaginative literature’ sei hier in diesem Sinne verstanden.

Die Vermengung politisch aktueller und kulturanthropologischer Diskurse mit dem literarischen Diskurs in *Desde que o Samba é Samba* bringt uns zu der Frage, ob dessen fiktionale Qualität wirklich an die Werke der brasilianischen Literaturgeschichte heranreicht, mit denen *Desde que o Samba é Samba* in Dialog tritt. Gemeint sind vor allem jene, die ihre Bekanntheit einer Neuerung verdanken, etwa dem Bruch mit der Konvention, dem kritischen Blick oder ihrem Vorreitertum. Dies sei im Folgenden anhand einiger Beispiele gezeigt.

Die Häufigkeit von Szenen oder ganzer Kapitel mit Beschreibungen sexueller Kontakte und Beziehungen in allen Details, die Verwendung einer sexualisierten Sprache und die plastische Beschreibung von Körperlichkeit in *Desde que o Samba é Samba* verweisen auf eine literarische Ästhetik, die bereits im Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts in der brasilianischen Literatur bekannt war und von Lins auch in *Cidade de Deus* verwendet wurde. Der Einfluss des Romans *O cortiço* (1890) von Aluísio de Azevedo durchzieht praktisch Lins’ gesamten Text. Das Motiv der amou-

rösen Dreiecksbeziehung – bei Lins zwischen Brancura, Valdirene und Sordré – findet sich in *O cortiço* zwischen Rita Baiana, Firmo und Jerônimo auf ähnliche Weise. Die Figur der Rita Baiana wird als feurige ‘Mulattin’ aus dem ‘cortiço’ [Mietskaserne] beschrieben, die zu Beginn des Romans mit Firmo, einem ebenfalls mestizischen ‘capoeirista’ und Herumtreiber, eine Beziehung unterhält. In diese Zweisamkeit mischt sich dann Jerônimo ein, ein verheirateter Portugiese, der nach Brasilien gekommen war, um die Situation der Familie zu verbessern und sein Glück zu machen. Jerônimo zieht nämlich mit Frau und Tochter in den ‘cortiço’ und beginnt dort ebenfalls ein Verhältnis mit Rita Baiana.

Den Beschreibungen der ‘rodas de samba’ in *Desde que o Samba é Samba* haftet ein naturalistischer Beigeschmack an, nicht nur bei der Darstellung der Szenerie, sondern auch bei der Beschreibung des Samba selbst. Die Parallele zu *O cortiço* wird in der folgenden Szene deutlich:

[...] mas, de repente, o cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo, como se alguém lhe fustigasse o corpo com urtigas bravas. E seguiram-se outras notas, e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo. (Azevedo 1995: 78)⁷

Die Musik besitzt deutlich die Macht zur Verzauberung: rhythmischer Reichtum und der erwachende Körper bilden eine perfekte Symbiose, die in dieser Passage aus *O cortiço* gleichsam zu einem musikalischen Orgasmus gelangt. Die Verwendung bestimmter Adjektive wie ‘ardente’ [brennend], ‘convulsos’ [konvulsivisch] bei der Beschreibung der Klänge bewirken eine synästhetische Wahrnehmung der Bewegung, die mit ‘torrentes’ [reißender Flut], ‘correr serpenteando’ [schlangenhaftem Gang], ‘floresta in-

7 “[...] doch plötzlich setzten Porfiro mit seiner Ukulele und Firmo mit der Gitarre zu einem vibrierenden ‘Chorado Baiano’ ein. Schon die ersten Akkorde der Kreolenmusik brachten das Blut der Leute zum Kochen, als würde ihr Körper von wilden Ameisen gepeinigt. Die Musik wurde, Note um Note, immer feuriger und ekstatischer. Schon waren es nicht mehr zwei Instrumente, die erklangen, sondern ein losgetretenes Wimmern, ein heftiges Ächzen und Seufzen schlängelte sich als reißende Flut in Serpentina durch einen brennenden Urwald; konvulsive ‘ai’-Rufe, schluchzende Laute im Liebestaumel; Musik aus Küssen und lustvollem Wehklagen; die Liebkosung des Raubtiers, schmerzvolle Zärtlichkeit, die vor Lust bersten lässt.”

cendiada' [brennendem Urwald] beschrieben wird und in einem 'estalar de gozo' [einem Bersten vor Lust] ihren Höhepunkt findet. Paulo Lins weicht in seinem Text nicht weit von diesem Vorbild ab. In seiner Darstellung einer 'roda de samba' heißt es:

Bide puxou um samba com seu vozeirão. Alguém se armou de um violão e mandou nota, que foi pegando embalo na voz de todos. [...] Foram cantando uma atrás da outra, logo chegou mais gente trazendo violão, cavaquinho, flauta, pandeiro. Bide já tinha levado o tamborim e o seu surdo. [...] O tamborim de Bide, no início daquela madrugada, recortava, repenicava, repetia a nota para a preparação, levantava a música quando voltava na cabeça. [...] Foram felizes porque a melodia tem o dom de combinar direitinho com a gente, de pegar nosso corpo e fazer dele uma dança. (Lins 2012: 193–194)⁸

Auch bei der Beschreibung der tanzenden 'Mulattin' kann man eine Parallele zwischen beiden Werken finden. Azevedo gelingt eine bewegte und poetisch präzise Beschreibung der tanzenden Rita Baiana, bei der die nicht immer subtile Sinnlichkeit des Tanzes zur Tage tritt, ohne dass dabei die beschreibende Sprache vulgär würde, die der Evokation des bewegten Bildes dient:

Ela saltou em meio da roda, com os braços na cintura, rebolando as ilhargas e bamboleando a cabeça, ora para a esquerda, ora para a direita, como numa sofreguidão de gozo carnal, num requebrado luxurioso que a punha ofegante; já correndo de barriga empinada; já recuando de braços estendidos, a tremer toda, como se fosse afundando num prazer grosso que nem azeite, em que se não toma pé e nunca se encontra fundo. Depois, como se voltasse à vida, soltava um gemido prolongado, estalando os dedos no ar e vergando as pernas, descendo, subindo, sem nunca parar com os quadris, e em seguida sapateava, miúdo e cerrado, freneticamente, erguendo e abaixando os braços, que dobrava, ora um, ora outro, sobre a nuca, enquanto a carne lhe fervia toda, fibra por fibra, tirilando. (Azevedo 1995: 80)⁹

8 "Bide stimmte mit voller Stimme einen Samba an. Jemand griff sich die Gitarre und begann zu spielen, und alle wurden mitgerissen und stimmten ein. [...] Einen nach dem anderen sangen sie, später kamen noch mehr Leute mit Gitarre, Ukulele, Flöte, Tambourin. Bide hatte Tambourin und Surdo-Trommel mitgebracht. [...] Bides Tambourin gab zu Beginn dieses Morgens den Ton an, durchschnitt die Luft, gellte und wiederholte das Signal für die Einstimmung, ließ die Musik anschwellen, als die Musik wieder in den Kopf kam [...] Sie waren glücklich, weil die Melodie sich direkt mit den Menschen verbinden kann, den Körper ergreift und aus ihm einen Tanz formt."

9 "Sie sprang in die Mitte des Kreises, die Hände in der Taille mit wiegenden Bewegungen von Hüften und Kopf, mal nach rechts, mal nach links, wie von fleischlicher Lust geschüttelt, schamlos schmachkend und atemlos; mal rannte sie mit herausgestrecktem Bauch los oder wich mit ausgebreiteten Armen zurück, am ganzen Leib zitternd, wie versunken in einer dickflüssig öligen Lust, in der es keinen Boden gab, auf den

Lins legt einem Polizisten, der den Samba im Namen der Moral und der guten Sitten zu beenden trachtet, ganz ähnliche Worte in den Mund, wenngleich erzählerisch weniger vehement und ausgreifend. Während der Polizist einem Musiker das Tambourin abnimmt, sagt er:

Sua mão vai se coçar e vai tocar esse troço, o pessoal não segura, começa a rebolar, colocar umbigo com umbigo, essas mulatas ficam remexendo a bunda, dando cruzada de perna. Aí chega esse pessoal com berimbau e dana a jogar capoeira. Ninguém aqui tá a fim de requebro de cadeiras, gingado de corpo, sapateado não. [...] Seu pandeiro tá confiscado. (Lins 2012: 225)¹⁰

Erneut scheint hier im Sinne der Bloom'schen 'Einflussangst' der Bezug zu *O cortiço* auf, an welchen sich der spätere Text anzulehnen scheint. Ob bewusst oder unbewusst entstanden, überschattet diese große Ähnlichkeit den Text von Paulo Lins, der letztlich nur in einer übertriebenen, vulgären Sprache eine Möglichkeit findet, sich von der sinnlichen, suggestiven Erzählweise Azevedos abzusetzen.

Eine letzte Parallele, die ich hier nachweisen möchte, ist gleichzeitig auch ein anschauliches Beispiel für das Risiko, das Lins auf sich nimmt, indem er sich jenseits des rein Fiktionalen auch auf ein bestimmtes kulturelles und in beiden Werken kritisch betrachtetes Referenzsystem, die Homosexualität, bezieht. Wie bereits erwähnt werden zwei historische Figuren in *Desde que o Samba é Samba* offen als homosexuell beschrieben. Doch hat das ständige Insistieren darauf, ob es historisch Gerüchte über eine solche Zuschreibung gab oder nicht, im Roman offenbar wenig mit der erzählerischen Implikation zu tun. Der Autor äußerte sich hierzu in der Zeitschrift *Veja*:

Algumas pessoas com quem falei no Rio, durante a pesquisa, comentaram sobre a homossexualidade do Ismael Silva. Fiquei na dúvida se colocava isso ou não no livro. Quando voltei a São Paulo, onde moro hoje, veio a noti-

man den Fuß hätte setzen können. Dann, als käme sie wieder zu Bewusstsein, stöhnte sie lange, streckte die Finger in die Luft und beugte die Beine, auf und ab, ohne je die Hüfte stillstehen zu lassen, dann steppte sie mit den Füßen in kleinen geschlossenen Bewegungen, frenetisch streckte sie die Arme und senkte sie wieder, beugte den einen, den anderen über den Nacken, während ihr Fleisch zu kochen schien, jede Faser ihres Körpers bebte."

- 10 "Ihm wird es gleich wieder in der Hand jucken und dann spielt er wieder dieses Ding, das hat ja keiner hier im Griff, dann fangen die an zu zappeln und schon geht's Bauchnabel an Bauchnabel, diese Mulattinnen wackeln mit dem Hintern, wirbeln mit den Beinen. Und dann kommen die Jungs mit der Berimbau und schon geht's los mit Capoeira. Niemand will das Hüftgewackel und das Geschmachte, die 'Ginga' und das Gesteppel hier haben. [...] Das Tambourin ist konfisziert."

cia daquele jovem que foi agredido na Avenida Paulista com uma lâmpada fluorescente. Aí, decidi botar no livro que o Silva era gay. Porque tudo isso é preconceito – a agressão na rua a um homossexual e o silêncio sobre a sexualidade de uma figura histórica. (*Revista Veja* 2012)¹¹

Diese Aussage zeigt, dass die im Roman einer historischen Figur zugeschriebene Homosexualität im Grunde einer eigenen Agenda folgt, die dem literarischen Anliegen fern steht.

Homoerotische Erfahrungen kommen bei Lins aber nicht nur bei historischen Figuren vor, sondern auch bei anderen, fiktionalen Charakteren. Der sexuellen Initiation Sodrés z. B., eine der Hauptfiguren in der genannten Dreiecksbeziehung, ist ein ganzes Kapitel gewidmet. Lotório macht den Jungen zunächst mit *Cannabis* bekannt – der Terminus wird bei Paulo Lins kursiv gesetzt, wie es bei einem pharmakologischen Fachbegriff üblich ist und dient auf diese Weise als ‘dokumentarisches’ Stilmittel. Sodrés Verhalten verändert sich durch das Cannabis erheblich, und Lotório garantiert ihm die Versorgung mit der Droge unter der Bedingung einer sexuellen Beziehung:

- Você pode fumar a hora que quiser aqui comigo...
- Obrigado.
- Quer dizer, tem uns pormenores que, se você aceitar, nunca mais vai faltar *cannabis* pra você.
- Quais?
- Se você enterrar o seu cacete na minha bunda, deixar eu abocanhar ele na hora que você vier fumar, você vai ter *cannabis* enquanto eu estiver vivo. (Lins 2012: 98)¹²

In einer ähnlichen Situation in *O cortiço* unternimmt die ‘Französin’ Leonie mit zweifelhafter Vergangenheit die sexuelle Initiation Pombinhas. Im

11 “Einige, mit denen ich während der Recherchearbeit in Rio in Kontakt war, haben über die homosexuelle Orientierung von Ismael Silva gesprochen. Ich war mir nicht sicher, ob ich es im Buch erwähnen sollte oder nicht. Als ich aber nach São Paulo zurückkam, wo ich heute lebe, war da dieser Junge in den Nachrichten, der in der Avenida Paulista übel mit einer Röhrenlampe zugerichtet worden war. Da habe ich beschlossen, im Buch zu schreiben, dass Silva schwul war. Das hat alles mit Vorurteilen zu tun – wenn ein Homosexueller auf der Straße angegriffen wird, und wenn man über die sexuelle Orientierung einer historischen Figur schweigt.”

12 “‘Du kannst hier bei mir rauchen, wann du willst...’ ‘Danke.’ ‘Das heißt, es gibt da noch eine Kleinigkeit, wenn du ja sagst, wird es dir nie an *Cannabis* fehlen.’ ‘Was denn?’ ‘Wenn du deinen Schwanz in meinen Hintern steckst, und ich ihn dir dann lutschen darf, wenn du zum Rauchen hierher kommst, dann hast du genug *Cannabis* solange du lebst.’”

Gegensatz zur Aushandlung der Situation bei Lotório und Sodré kann Leonie der verführerischen Pombinha nicht widerstehen: “[...] arrancou-lhe até a última vestimenta e precipitou-se contra ela, a beijar-lhe todo o corpo, a empolgar-lhe os lábios, o róseo do peito [...], deixando ver preciosidades de nudez fresca e virginal [...]” (Azevedo 1995: 136).¹³ Während sich aber Azevedos realistische, doch suggestive Sprache drastischer Ausdrucksmittel bei der Beschreibung der lesbischen Szene zwischen Leonie und Pombina enthält, spart Lins nicht an direkten Benennungen des Geschlechtsverkehrs und bedient sich dabei einer extrem realistischen Sprache.¹⁴ In *O cortiço* dagegen sind die Darstellungen der Sexualität auch ohne den Rekurs auf das Vulgäre explizit:

Espolinha-se toda, cerrando os dentes, fremindo-lhe a carne em crispações de espasmo; ao passo que a outra, por doida de luxúria, irracional, feroz, reluteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando. E metia-lhe a língua tesa pela boca e pelas orelhas e esmagava-lhe os olhos debaixo dos seus beijos lubrificandos de espuma, e mordia-lhe o lóbulo dos ombros [...] devorou-a num abraço [...] ganindo ligeiros gritos, secos, curtos, muito agudos. (Azevedo 1995: 137)¹⁵

In *Desde que o Samba é Samba* hingegen ist der Text weitaus sachlicher und weniger metaphorisch gestaltet; ganz trocken und direkt nimmt er sich das Recht zur vulgären Darstellung:

- Bota no meu cu.
- Pois não Seu Lotório. Dá só uma levantadinha. Podia passar uma vaselina

13 “[...] sie riss ihr die letzte Kleidung vom Leib und stürzte sich auf sie, küsste ihren ganzen Körper, presste die Lippen auf die ihren und auf ihre Brustwarzen [...], so zeigte sich der wunderbare nackte jungfräuliche Körper in seiner ganzen Pracht [...]”.

14 Die Komplexität der Darstellung von männlicher und weiblicher Homosexualität in den verschiedenen historischen Epochen und unterschiedlichen literarischen Schreibweisen in der brasilianischen Literatur ist mir bewusst, insbesondere im Falle dieser vergleichenden Betrachtung des Naturalismus am Ende des 19. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Literatur nach dem Jahr 2000. Es geht mir hier jedoch nicht um eine Vertiefung der Diskussion über die unterschiedlichen Repräsentationsformen, sondern lediglich um die Feststellung, dass vor allem bei der Darstellung des Sexuellen ein Naturalismus fortwirkt, der sich mit seinem Vokabular auf jeweils unterschiedliche Weise bemüht, eine gleichsam ‘aseptische Haltung’ zu demonstrieren.

15 “Sie wand sich auf dem Boden, biss die Zähne aufeinander, zitterte am ganzen Leib in spasmodischen Schüben; während die andere, wahnsinnig vor Lust, irrational, wild, sich aufbäumte, einer Stute gleich, schnaubend und wiehernnd. Sie steckte ihr die steife Zunge in den Mund, die Ohren, drückte ihre Augen mit feucht-schaumigen Küssen zu und biss ihr von den Schultern ins Ohrfläppchen [...] sie verschlang sie in der Umarmung [...] jaulte auf, in kleinen, trockenen, kurzen, sehr spitzen Schreien.”

pra escorregar melhor.

- Não, vai no seco mesmo! Vai, vai! Não tenha pena, não. Bota tudo! Mulher que tem essa coisa de sentir dor. Comigo é no seco. (Lins 2012: 98–99)¹⁶

Der grundlegende Unterschied in der Beschreibung der homosexuellen Beziehungen liegt darin, dass diese Szenen in *O cortiço* für den Fortgang der Erzählung von Bedeutung sind. Kohärent finden sie sich im narrativen Diskurs positioniert und fügen sich dem Duktus des Erzählens ein. In *Desde que o Samba é Samba* dienen diese expliziten Beschreibungen dagegen fast ausschließlich der Illustration. Sie haben keinen Einfluss auf den Verlauf der Erzählung, lenken eher davon ab, verlieren sich im Buch und reichen nicht über das Anekdotische hinaus.

Als zweiter ‘gefürchteter Einfluss’ spielt Mário de Andrade in *Desde que o Samba é Samba* eine wichtige Rolle. Der (historisch belegte) Besuch des Schriftstellers aus São Paulo in Rio de Janeiro wird ausführlich unter besonderer Betonung der sexuellen Präferenzen des Gastes dargestellt. Doch auch abgesehen von der ‘realen’ Präsenz Mário de Andrades in Lins’ Text, lassen sich als literarische ‘Schatten’ zwei weitere Bezüge zu seinem Roman *Macunaíma*. *O herói sem nenhum caráter* ausmachen. Lins verwandelt sich nämlich dem Ethnologen Mário de Andrade an bei seiner eigenen Suche nach den Wurzeln des Samba, der Sambaschulen und der Umbanda. Ähnlich wie Mário de Andrade – der sich stets Notizen machte, alles aufzeichnete, unablässig recherchierte, der Kultstätten, Feste und Trommelrunden besuchte, um die brasilianische Folklore umfassend zu ergründen und diese Informationen später für seine literarischen Werke, insbesondere für *Macunaíma* zu verwenden – unternimmt auch Paulo Lins eine Recherche über die Wurzeln des ‘samba carioca’ und der Umbanda, um das Material seiner Ergebnisse später in seinem Buch zu verarbeiten.

Ein gutes Beispiel hierfür findet sich in der bereits zitierten Beschreibung einer Umbanda. Mehrmals bezieht sich Lins auf die Entstehung und Entwicklung des Kultes in Rio de Janeiro und auf bestimmte Rituale. Seine historische Darstellung gipfelt in einer Szene, in der Manuel Bandeira bei seinem Besuch eines Umbanda-Rituals gemeinsam mit Carmen Miranda, Francisco Alves und Ismael Silva sein Bedauern über die Abwesenheit von Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt und Carlos Drummond

16 “Steck ihn mir in den Arsch.” “Aber gern, Seu Lotório. Wenn Sie vielleicht den Hintern etwas anheben würden? Mit etwas Vaseline flutscht es besser.” “Nein, steck ihn trocken rein! Los los! Keine Angst! Und ganz rein damit! Die Frauen können keine Schmerzen ab. Bei mir bleibt’s trocken.”

de Andrade äußert. Das gesamte Kapitel kreist um 'Samba-Rodas', um Geisterbefragungen, um Cachaça (der im Buch 'Paraty' heißt) und um Speisezubereitungen – mit dem Ziel, den Ursprung der Umbanda und des Samba zu 'erklären'. Dies erfolgt in einer Sprache, die an die Soziologie, die Geschichtsschreibung und die Fiktion gleichermaßen angelehnt ist.

Auch Mário de Andrade lässt seinen Protagonisten Macunaíma an der Macumba-Zauberei teilhaben, doch sicher nicht mit dem Ziel, deren Ursprünge zu erläutern. Macunaíma möchte vielmehr Rache üben an seinem Feind, dem Riesen Venceslao Pietro Pietra, und greift hierfür auf ein religiöses Ritual zurück. Auffällig ist an der Parallele allerdings, dass auch im Roman Mário de Andrades bei der literarischen Macumba berühmte Persönlichkeiten auftreten, wie z. B. der Dichter, Literaturkritiker und Übersetzer Manuel Bandeira. Auch hier endet die Macumba mit Samba, "pândegas liberdosas" [etwa: frivole Abendgesellschaft], Essen und Cachaça:

E pra acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba de arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada. (Andrade 1988: 64)¹⁷

Es ist interessant, wie sehr Paulo Lins darauf besteht, die Entstehung von Samba und Umbanda mit dem brasilianischen Modernismo und der literarischen Avantgarde zu verknüpfen. Seine Bezüge zu Mário de Andrade, Drummond, Bandeira und Schmidt sind keineswegs willkürlich. Doch abgesehen von dieser 'Weihe' mittels Berufung auf die genannten Autoren, die Lins seiner Entstehungsgeschichte von Samba und Umbanda ein-schreibt, macht stutzig, dass er das innovative, avantgardistische Element des Modernismo im Rio der 1920er Jahre seinen Figuren sogar in den Mund legt. Damit stellt sich erneut die Frage, ob es dem Autor wirklich darum geht, einen Roman zu schreiben oder ob sein Ziel eher ist, durch diese Fokussierung auf den historischen Modernismo in Rio de Janeiro letztlich auf dessen nicht-elitäre Ursprünge aufmerksam zu machen. Wenn Lins jedoch auf diese These abzielt, warum wählt er dann die Ro-

17 "Zum Abschluß feierten alle zusammen, aßen schmackhaften Schinken und tanzten Samba-Rumba, triebhaft und toll. Und alles war zu Ende und kehrte ins wirkliche Leben zurück. Und die Teilnehmer der Macumba, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento, all diese Macumbeiros gingen im Morgengrauen fort" (Andrade 1982: 60).

manform? Wenn er Samba und Umbanda als eigenständige kulturelle Ausdrucksformen betrachtet, warum passt er sie dann in einen ästhetischen Kanon ein, zu dem der Modernismus und die Avantgarden längst zählen? Ob sich wohl ‘Sambistas’, Umbanda-Priester und -Priesterinnen tatsächlich bewusst und absichtlich als Modernisten artikuliert haben würden wie die Gruppe der ‘Semana de Arte Moderna’ von 1922 in São Paulo, deren Mitglieder zur ökonomischen und intellektuellen Elite gehörten?

Eine dritte Quelle der ‘Einflussangst’ im Bloom’schen Sinne findet sich bei Paulo Lins in dem Musical *Orfeu da Conceição* von Vinicius de Moraes. Sowohl in der turbulenten Welt der Favela in *Orfeu da Conceição* als auch in den Vierteln Estácio und der Zona in *Desde que o Samba é Samba* wird der Samba in der literarischen Darstellung zu einer fast göttlichen, harmonisierenden Kraft. Die Verklärung seines Ursprungs, seiner Macht und Rolle für den sozialen Zusammenhalt sowie seiner fast natürlichen Kraft, Konflikte zu lösen, Streit zu schlichten und Gemüter zu besänftigen, wird bei Vinicius de Moraes buchstäblich zum Mythos. Bei Paulo Lins hingegen fungiert der Samba eher als neutralisierendes Element angesichts der allgemein verbreiteten und akzeptierten Gewalt.

Orfeu da Conceição endet in der Katastrophe, dem Zusammenbruch aller Ordnung, gemäß den Regeln einer echten Tragödie – Vinicius de Moraes’ Werk endet mit einem Bruch, der der ‘Tragödie Rio de Janeiro’, der Spaltung der Stadt in zwei Welten, vorausgeht. Orfeus’ Tod steht für das Ende der ‘Musik der Morros’ [der Musik auf den Hügeln der Favelas] und für die beginnende Gewalt. Im Gegensatz dazu endet *Desde que o Samba é Samba* in einer Vereinigung der Welten, in einer Apotheose.¹⁸ Es ist offensichtlich, dass es sich hier nicht um den Paulo Lins der *Cidade de Deus* handelt, jenes Textes, in dem die Gewalt und die ‘gespaltene Stadt’, um mit den Worten Zuenir Ventura zu sprechen, letztlich betätigt wurden. Vielmehr endet Paulo Lins’ Darstellung in *Desde que o Samba é Samba* – auch in deutlichem Gegensatz zur Katastrophe in *Orfeu da Conceição* – mit einer regelrechten Samba-Epiphanie:

Há várias coisas que parecem ser o que segura tudo mesmo de fato. Uma delas é se juntar para cantar e dançar, justo que na arte não existe nada que possa menosprezar um tico de grão que seja do humano. Todos se entendiam nesses versos que a melodia levava para os ouvidos da História que seguia,

18 ‘Apotheose’ heißt interessanterweise auch der Platz am Ende der Avenida Marques de Sapucaí, der als Bühne für die eintreffenden Samba-Umzüge, die sich früher auf der Praça Onze versammelt hatten, gebaut wurde.

trabalhando a alma, ocultando o vazio, rejuvenescendo desejos, fazendo a alegria de se entender, indo profundeza dos sentimentos abaixo, dando vazão ao dom mais nobre da alma que é o de se fortalecer na música para seguir em frente depois da escravidão. (Lins 2012: 252)¹⁹

Die poetische Darstellung des Samba in Paulo Lins' zweitem Roman – dem man in der Tat ein Streben nach Poesie nicht absprechen kann, auch wenn es sich nicht um ein spezifisches Textmerkmal handelt – wirft jedoch eine weitere Frage auf: Ob nämlich mithilfe dieser Poesie die in allen Schattierungen geschilderte, durch Samba und Umbanda aber romantisch gefärbte Gewalt nicht in einem deutlich milderem Licht erscheint?

Mit diesen Fragen, die sich aus der Bloom'schen Frage nach der Einflussangst ableiten lassen, möchte ich zum letzten Teil der Untersuchung übergehen, in dem die Grenzen der bei Lins dargestellten Gewalt ausgelotet werden sollen.

Gewalt und Ausdruck

Wenn man sich mit der gewaltsamen Sprache in Paulo Lins' zweitem Roman befasst (und es geht an dieser Stelle nicht um ein Sprechen oder Schreiben *über* Gewalt!) ist der Bezug auf *Cidade de Deus* unumgänglich, da die Gewaltsamkeit des literarischen Ausdrucks ohne Zweifel das augenfälligste Merkmal in Lins' erstem Roman ist. Die Erstausgabe und der damit verbundene Schock der rohen Beschreibung der Favela-Realität bzw. des Zusammenlebens der Bewohner mit der allgegenwärtigen Gewalt brachten zum Zeitpunkt der Veröffentlichung eine Fülle verschiedener Lesarten hervor. Dennoch ähnelten sie sich stets in bestimmten Punkten. Man sagte z. B., die gewaltsame Schreibweise sei lediglich eine Fortführung modernistischer Neuerungen, aktualisiert im sozialen Kontext von Rio de Janeiro am Ende des 20. Jahrhunderts; oder dass es sich um eine realistische Lite-

19 "Es gibt einige Dinge, ohne die wahrscheinlich alles zusammenbrechen würde. Eines davon wäre das gemeinsame Singen und Tanzen, denn in der Kunst gibt es nichts Menschliches, nicht einmal das unbedeutendste Ereignis, das es nicht wert wäre aufgegriffen zu werden. Alle verstehen sich bei den Versen, die die Melodie der Geschichte zu Ohren brachte, die weiterging, die Seele entwickelte, die Leere verbarg und Wünsche am Leben erhielt, Freude daraus schöpfte, dass man sich verstand, die Tiefe der Gefühle noch vertiefte und der nobelsten Gabe der Seele freien Lauf ließ: sich bei der Musik die Kraft zu holen, um nach der Sklaverei weitermachen zu können."

ratur handele, die auch die sprachliche Brutalität in Lins' Text rechtfertige. Alfredo Bosis erstmals im Jahre 1976 verwendeter Begriff 'brutalismo', der damals zur Beschreibung der Texte von Rubem Fonseca diente, kehrt hier auf die Bildfläche zurück (Bosi 1976). In seiner Studie zur *Ficção brasileira contemporânea* äußert sich hierzu auch Karl Erik Schøllhammer:

[...] caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos. Seu universo preferencial era o da realidade marginal, por onde perambulava o delinquente da grande cidade, mas também revelava a dimensão mais sombria e única da alta sociedade. (Schøllhammer 2009: 27)²⁰

Vor diesem Hintergrund wird bei Paulo Lins eine (noch uneingestandene) 'Traditionslinie' zu dieser 'brutalistischen' Ästhetik sichtbar, für die bereits damals große Namen wie Rubem Fonseca standen. Diese Ästhetik erlebt nun in der neuen brasilianischen Stadtliteratur zweifellos durch den Erfolg von *Cidade de Deus* einen neuen Aufschwung.

In einem umfangreichen Artikel hat Tânia Pellegrini ein detailreiches Panorama beschrieben, das eine weitere Annäherung an die 'brutalistische' Literatur und an die Gründe für den aktuellen Erfolg ermöglicht. Sie verdeutlicht, dass die Sprache dieser Literatur über die bloße Nachbildung der Umgangssprache der Unterschichten, die für die realistische Literatur typisch ist, hinausgeht: "Outros temas e outros objetos hoje se impõem, traduzidos numa outra linguagem: tudo o que é proibido ou excluído, tudo o que recebe estigmas culturais, como a violência paroxística, passa a objeto de representação" (Pellegrini 2004: 21).²¹ Dies sei, so Pellegrini weiter, die einzige konkrete und mögliche Form, wie die von Ausgrenzung und Gewalt geprägte Situation in Brasilien literarisch vermittelt werden könne. Doch es ist ein Problem, dass eine Sprache, die dem ausgegrenzten Opfer urbaner Gewalt gerecht werden will, dieses auch rasch exotisiert und in ein Konsumprodukt verwandelt. Die Verfilmung von *Cidade de Deus* und ihr weltweiter Erfolg sind vor genau diesem Hintergrund zu bewerten.

20 "[...] die Texte zeichneten sich thematisch durch ihre Beschreibungen und Nachbildungen sozialer Gewalt unter Banditen, Prostituierten, korrupten Polizisten und Bettlern aus. Der bevorzugte Schauplatz war die Realität der Marginalisierten, dort, wo die Verbrecher der großen Stadt herumstreunten, was aber auch eine düstere und zweifelhafte Dimension der High Society aufdeckte."

21 "Heute drängen sich andere Themen und Gegenstände auf, die eine andere Sprache erfordern: alles, was verboten oder ausgegrenzt ist oder dem kulturelle Stigmata anhaften, wie der aktuellen paroxystischen Gewalt, wird zum Objekt der literarischen Repräsentation."

In *Cidade de Deus* ist der Erzähler – einstiger Bewohner des Stadtviertels und Opfer von Ausgrenzung und Gewalt – ein Augenzeuge, der die Widersprüchlichkeiten der brasilianischen Gesellschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts offen legt. Dieser Er-Erzähler setzt sich durch seinen Sprachgebrauch auch auffällig von den anderen Figuren ab. Regina Dalcastagnè bemerkt hierzu treffend:

A fala das personagens é assinalada pelos desvios grosseiros em relação à sintaxe e à prosódia cultas – “Vamo lá na Barra panhar mais uns parceiro pra deitar esses bandidinho” (p. 113), “Aí, não quero pratéia, não!” (p. 122) etc. Mas o narrador respeita a norma culta e usa um vocabulário mais amplo, que mescla o jargão da favela com palavras de uso pouco corrente e imagens poéticas, além de possuir uma preocupação exagerada com a repetição de palavras. (Dalcastagnè 2007: 26)²²

Diese stilistische Ambivalenz gründet sich laut Dalcastagnè darauf, dass sich Paulo Lins – über seine realistische Beschreibung des Favela-Lebens, seine Zeugenschaft oder soziologische Analyse hinaus – mit seinem Werk in das Feld der brasilianischen Literatur einschreiben möchte. Stilistisch ergibt sich dadurch eine gewisse Konfusion zwischen dem Zeugenbericht eines ehemaligen Bewohners, einer ethnografischen oder soziologischen Arbeit und einer reinen literarischen Fiktion. Gleichzeitig liegt aber ein Werk vor, das sich im Feld der Belletristik positioniert und dort einen beachtlichen Publikumserfolg erzielt. Doch dieser verdankt sich wiederum vor allem der Schaulust, wie auch die Verfilmung deutlich macht.

Auch in *Desde que o Samba é Samba* ist diese Tendenz spürbar. Obwohl der Roman einen Anspruch auf historische Darstellung erhebt, gerät er aus dem Dilemma nicht heraus: Der Text verfängt sich erneut in einer pittoresken Sprache, die auch hier trotz der poetischen Anstrengung eine deutliche Gewaltigkeit aufweist. Diese Gewalt bleibt präsent, weil sich der Text nicht von jener Implikation zu lösen vermag, die Pellegrini als “*pedagogia da violência*, gerida pela indústria da cultura” [eine von der Kulturindustrie hervorgebrachte *Pädagogik der Gewalt*] bezeichnet (Pellegrini

22 “Die Sprache der Figuren ist geprägt von groben Normabweichungen in Syntax und Prosodie – “Alta, lass ma nach Barra gehen, paar Kumpel holn und die Bandido plattmachn” (p. 113), “Ey, Alta, was guckst du!” (p. 122) etc. Aber der Erzähler hält sich an die Sprachnorm und verwendet ein weiteres Vokabular, er vermischt so den Favela-Jargon mit wenig üblichen Ausdrücken und poetischen Bildern; außerdem tendiert er stark zur Wiederholung einzelner Wörter.”

2004: 22). Der Versuch, sich in *Desde que o Samba é Samba* der Sprache anzunähern, die im Viertel Estácio de Sá der 1920er Jahre tatsächlich von Umbanda-Priestern und Priesterinnen, Sambistas, Capoeiristas und Prostituierten gesprochen wurde, führt zu einer Vermischung mit einem schamhaft soziologischen Diskurs. Die auf diese Weise produzierte Stilisierung der Sprache bringt in *Desde que o Samba é Samba* dieselbe Positivität des Negativen hervor, unter der auch *Cidade de Deus* leidet, verstärkt diese aber noch durch eine folgenschwere Vermischung sprachlicher Register, die man sogar bei ein und derselben Figur antrifft.

Im Unterschied zum ersten Roman ist in *Desde que o Samba é Samba* alle Gewalt jedoch von einem feinen Film blumiger Poetik überzogen, die ihr die brutale Konkretheit nimmt. Prostitution, Gewalt, Vorurteile gegen Schwarze und ihre Religionen in den 1920er Jahren verlieren somit trotz aller 'Erläuterungen' bei Lins die Kraft jener Brutalität, die tatsächlich Missstände und Vorurteile aufdecken könnte, und verweisen statt dessen auf eine ursprüngliche, idyllische Welt der 'malandros' [der kleinen Gauner].

Schlussfolgerung

Ziel meines Beitrags war es, in *Desde que o Samba é Samba*, dem im Jahre 2012 veröffentlichten zweiten Roman von Paulo Lins, einige vom Text selbst ausgelegte Spuren zu verfolgen. Die Tatsache, dass Lins mit seinem ersten Buch einen außerordentlichen Erfolg verzeichnet und danach fünfzehn Jahre lang literarisch geschwiegen hatte, erschwerte die Analyse in mancherlei Hinsicht.

Ich habe versucht, den Roman im Kontext der Gattung des historischen Romans zu lesen und dabei die Probleme aufzuzeigen, die eine solche Einordnung bereitet, sofern man dem literarischen Postulat mehr Gewicht beimisst als der historischen Rekonstruktion. Sodann sollte gezeigt werden, wie Lins' Werk zu anderen Texten der brasilianischen Literatur und zu den 'langen Schatten' ihrer möglichen Einflüsse steht, welchen er oft nicht entgeht, wie die bei der Lektüre deutlich spürbare 'Einflussangst' verrät. Abschließend habe ich die stets heikle Frage nach der sprachlichen Gewalttätigkeit bei Lins gestellt, wobei ich selbstredend auf Punkte zurückgreifen musste, die schon im Zusammenhang mit *Cidade de Deus* zur Diskussion standen.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit meiner Analyse von *Desde que o Samba é Samba* sollten hier einige Punkte herausgegriffen werden, die für künftige Lektüren der Lins'schen Texte dienlich sein können. Mein Anliegen war außerdem, auf einige deutlich markttechnische Aspekte aufmerksam zu machen, die dem pittoresken bzw. exotistischen Diskurs gefährlich nahe stehen. Die Gefahr läge in der Privilegierung bestimmter stilistischer Mittel durch die aktuelle brasilianische Stadtliteratur – angesichts der realen Gewalt, unter der die Randgruppen und Opfer sozialer Ausgrenzung von jeher leiden.

Übersetzung und Redaktion: Christiane Quandt / Susanne Klengel

Literaturverzeichnis

- ANDRADE, Mário de (1982): *Macunaíma. Der Held ohne jeden Charakter*. Übs. Curt Meyer-Clason. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1988): *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica. Editora da UFSC: Florianópolis [Erstveröff. 1928].
- AZEVEDO, Aluísio de (1995): *O cortiço*. Rio de Janeiro: Record [Erstveröff. 1890].
- BLOOM, Harold (1995): *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld/Nexus.
- (1997): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press [Erstveröff. 1973].
- BOSI, Alfredo (1976): *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- CROOK, Elizabeth (2006): "Seven Rules for Writing Historical Fiction". In: *The International Writing Journal* 10, 3. ><http://www.internetwritingjournal.com/apr06/crook.htm>< (26.10.2012).
- DALCASTAGNÈ, Regina (2007): "A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea". In: *Letras de Hoje* 42, 4, 18–31.
- JORNAL O GLOBO ONLINE: "Entrevista com Paulo Lins". ><http://oglobo.globo.com/cultura/desde-que-samba-samba-novo-livro-de-paulo-lins-4512115>< (26.10.2012).
- LINS, Paulo (2004): *Die Stadt Gottes*. Übs. Nicolai von Schweder-Schreiner. München: blumenbar Verlag.
- (2007): *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2012): *Desde que o Samba é Samba*. São Paulo: Planeta.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2009): "Brief Definition and Characterization of a Historical Novel". In: *Cultura historica*, >http://www.culturahistorica.es/mata_indurain/historical_novel.pdf< (26.10.2012).

PELLEGRINI, Tânia (2004): “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 24, 15–34.

REVISTA VEJA ONLINE: “Entrevista com Paulo Lins”. ><http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/a-voz-do-samba>< (26.10.2012).

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (2009): *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.